

Copyright information

Vogel, T.

Olympia und der olympische Zeustempel.

1886.

ICLASS Tract Volumes T.13.7

For the Stavros Niarchos Digital Library Euclid collection, [click here](#).



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

This book has been made available as part of the Stavros Niarchos Foundation Digital Library collection. It was digitised by UCL Creative Media Services and is copyright UCL. It has been kindly provided by the [Institute of Classical Studies Library and Joint Library of the Hellenic and Roman Societies](#), where it may be consulted.

Higher quality archival images of this book may be available. For permission to reuse this material, for further information about these items and UCL's Special Collections, and for requests to access books, manuscripts and archives held by UCL Special Collections, please contact [UCL Library Services Special Collections](#).

Further information on photographic orders and image reproduction is available [here](#).



With thanks to the Stavros Niarchos Foundation.



UCL Library Services
Gower Street, London WC1E 6BT
Tel: +44 (0) 20 7679 2000
ucl.ac.uk/niarchoslibrary

NOT TO BE
REMOVED
FROM THE
LIBRARY

S

A

NON

J. Vogel.

Olympia und der olympische Zeustempel.



Der heilige Boden des alten Olympia ist seit Jahren von den Sandmassen, welche Regengüsse, wie sie in einer dem Norden unbekannten Hestigkeit jahraus jahrein im Thale des Alpheiös auftreten, von den benachbarten Hügeln herabgeschwemmt haben, befreit, und was dort unten jahrhundertlang in finsterner Tiefe geschlummert hat, ist dem Leben zurückgegeben und der Nachwelt als eines der kostbarsten Vermächtnisse hellenischer Kultur und Kunst geschenkt worden. Die Freude über die glückliche Vollendung der Ausgrabungen und ihrer Ergebnisse, die in ihrem Reichtume und in ihrem Werte die kühnsten Erwartungen übertrafen, vermischt sich mit dem erhebenden Gefühle des Stolzes, daß es dem zu nationaler Einheit verbundenen deutschen Volke vorbehalten blieb, in thatkräftigem Handeln den Gedanken, der seit mehr denn hundertfünfzig Jahren unter den Gelehrten der verschiedensten Völker rege war und nur zeitweise unter dem Drucke politischer Verhältnisse schlummerte, zu verwirklichen.

Der Plan, das alte Olympia, welches seit dem sechsten Jahrhundert mit dem Einbruche slawischer Völkerstämme in die Peloponnes — ähnlich wie Pompeji, das bis zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts keine Erwähnung findet — wieder aufzudecken, reicht weit über die Zeit Winckelmanns zurück. Der französische Gelehrte Peter von Montfaucon (der heutigen Tages noch vielgenannt ist, vorzugsweise wegen seines großen Werkes *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719 ff., 15 Bände und 5 Bände Supplement) schrieb an den Cardinal Quirini, Bischof von Korfu, mit Rücksicht auf etwaige Ausgrabungen, die erfolgreich auf Korfu und den benachbarten Inseln gemacht werden könnten, unter dem 14. Juni 1723: „Aber was ist das alles im Vergleich zu dem, was man auf der diesen Inseln gegenüberliegenden Küste von Morea finden könnte. Hier ist die Küste des alten Elis, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden, wo man eine Unmasse von Monumenten für die Sieger aufstellte, Statuen, Reliefs, Inschriften. Die Erde muß davon vollgestopft sein, und was die Hauptsache dabei ist, es hat meines Wissens da noch niemand gesucht.“ Sein Plan blieb jedoch nur ein frommer Wunsch, und es vergingen vierzig Jahre, bis der alten hellenischen Kultstätte wieder gedacht wurde. Winckelmann war es, der den Gedanken wieder aufnahm und bis in die letzten Tage seines Lebens zu verwirklichen trachtete. „Ich kann nicht umhin — so schreibt er in seiner Geschichte der Kunst des Altertums —, zum Beschlusse dieses Kapitels (des dritten im achten Buche) ein Ver-

langen zu eröffnen, welches die Erweiterung unsrer Kenntnisse in der griechischen Kunst sowohl als in der Gelehrsamkeit und in der Geschichte dieser Nation betrifft. Dieses ist eine Reise nach Griechenland, nicht an Orte, die von vielen besucht sind, sondern nach Elis, wohin noch kein Gelehrter noch Kunstverständiger hindurchgedrungen ist. Dem Gelehrten Fourmont selbst ist es nicht gelungen, in diese Gegenden zu gehen, wo die Statuen aller Helden und berühmten Personen der Griechen aufgestellt waren. . . . Was aber war in Absicht der Werke der Kunst das ganze Lakedaemonische gegen die einzige Stadt Pisa in Elis, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden? Ich bin versichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig sein, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde." Und am 13. Januar 1768, kurz bevor er seine bis nach Norddeutschland geplante, aber nur bis Wien ausgeführte Reise antrat, auf deren Rückkehr er in Triest durch Mörderhand fiel, schreibt er an seinen Freund, den bekannten Altertumsforscher Heyne in Göttingen: „Eine Nebenabsicht meiner Reise ist, eine Unternehmung auf Elis zu bewirken, das ist, einen Beitrag, um daselbst, nach erhaltenem Firman von der Pforte, mit hundert Arbeitern das Stadium umgraben zu können. Sollte aber Stoppani Papst werden, so habe ich niemand als das französische Ministerium und den Gesandten bei der Pforte dazu nötig; denn dieser Kardinal ist imstande, alle Kosten dazu zu geben. Sollte aber dieser Anschlag auf Beitrag geschehen müssen, so würde ein jeder sein Teil an den entdeckten Statuen bekommen. Die Erklärung hierüber ist zu weitläufig für einen Brief und muß mündlich geschehen. Was jemand ernstlich will, kann alles möglich werden, und diese Sache liegt mir nicht weniger am Herzen als meine Geschichte der Kunst, und wird nicht leicht in einer andern Person gleiche Triebfedern finden.“

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, wie wir nicht genug dem Schicksale danken können, daß Winckelmann seinen Plan nicht zur Ausführung brachte. Es ist kaum glaublich, daß man unter den damaligen Verhältnissen sich für ein Unternehmen begeistert hätte, dessen ideeller Gewinn nur von wenigen Bevorzugten gewürdigt worden wäre. Die herrlichsten Werke der Antike glaubte man in den italienischen Museen zu besitzen, und aus diesen heraus hat Winckelmann seine „Geschichte der Kunst des Altertums“ geschrieben. Und abgesehen von der Zerstreuung der einzelnen Fundstücke, die Winckelmann selbst unter Umständen als eine Notwendigkeit zur Verwirklichung seines Planes ansah, war die Zeit, wo man methodisch die Werke der alten Kunst zu betrachten und die bekannten Denkmäler zu ordnen und nach sichern Grundsätzen zu erklären anfang, eben erst angebrochen. Was Winckelmann gesehen und woran er sein Urteil sich gebildet hatte, waren wesentlich Werke der römischen Kunst oder technisch und stilistisch verflachte Kopien griechischer Originale; mit einem wahrhaften Seherblick suchte er hindurchzudringen zu der hohen Schönheit der Werke reingriechischer Kunst, die als eine Offenbarung vor seinem Auge stand,

deren Erfindung
wie mit ein
auf die Sc
von fürstlic
Interesse g
was sie wa
der neugeg
werden, und
gewonnenen
geschichte an

Der G
Gymnasium
genommen, i
und undurch
Winckelmann
möglichster
auf Substanz
Griechenland
gewonnenen
welches in e
stimmenden
und durch d
die Bestimmu
war ein Pr
Griechenland
systematische

Die erf
Occupation v
Eine hiermit
in wenig W
Teil sehr gu
in das Muse
wertvollsten
stellung der
Expedition er
Olympia,*)
danopulos (i

*) Olymp
den Ergebnissen
Werk mag den
Grenzboten

deren Erfüllung er nicht erleben sollte. Dem großen Genius war es gelungen, wie mit einem Schlage das Gebäude einer neuen Wissenschaft zu errichten und auf die Schätze der Antike, die mehr der Liebhaberei wegen und, namentlich von fürstlichen Personen, mehr aus vornehmer Laune als aus wissenschaftlichem Interesse gesammelt worden waren, hinzuweisen und sie als das aufzufassen, was sie waren und was sie sind: als Werke der Kunst. Der weitere Ausbau der neugegründeten Wissenschaft mußte kommenden Geschlechtern überlassen werden, und erst diese waren imstande, vermöge der im Laufe eines Jahrhunderts gewonnenen Erkenntnis den Funden von Olympia ihre Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen.

Der Gedanke Winckelmanns wurde im Jahre 1821 von dem Direktor des Gymnasiums in Hildburghausen, Friedrich Karl Ludwig Siedler, wieder aufgenommen, der in „Schorns Kunstblatt“ seinen wohlgemeinten, aber unpraktischen und undurchführbaren Plan in die Worte zusammenfaßte: „Man ergreife die Winckelmannsche, sicher sehr glückliche Idee zu einer in größerem Umfang mit möglichster Genauigkeit und Vorsicht anzustellenden Nachgrabung in Olympia auf Subskription! Man vereinige alle theils daselbst, theils an andern Orten in Griechenland vermöge derselben Subskription dem Licht des Tages wiedergewonnenen Werke der alten griechischen Kunst in einem und demselben Lokal, welches in einer, entweder durch das Loos (!) oder auf sonstige Weise zu bestimmenden Hauptstadt von Deutschland, durch die Architektur würdig errichtet und durch die Skulptur würdig ausgeschmückt werden müßte, und gebe diesem die Bestimmung, Winckelmanns Denkmal unter uns zu sein.“ Dieser Plan war ein Produkt der Gelehrtenstube. Wie wäre es bei den damaligen in Griechenland herrschenden politischen Wirren möglich gewesen, eine für eine systematische Ausgrabung durch eine fremde Nation nötige Garantie zu erhalten!

Die ersten Funde von größerer Bedeutung knüpfen sich an die französische Okkupation von Morea unter Marschall Maison in den Jahren 1829 bis 1831. Eine hiermit verbundene, von Dubois geleitete wissenschaftliche Expedition legte in wenig Wochen die Hauptmasse des Zeustempels frei, wobei größere, zum Teil sehr gut erhaltene Fragmente der Metopenplatten gefunden wurden, die in das Museum des Louvre übergeführt wurden und dort noch heute zu den wertvollsten Denkmälern der alten Kunst gehören. Die Gründe für die Einstellung der französischen Ausgrabungsarbeiten wurden erst durch die deutsche Expedition ermittelt. Adolf Bötticher berichtet hierüber in seinem Buche über Olympia,*) daß ein Hauptmann im griechischen Heere, Andonios Pappandanolos (der als hochbetagter Greis den deutschen Kommissaren das Ge-

*) Olympia. Das Fest und seine Stätte. Nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen. Zweite Auflage. Berlin, 1886. Das schöne Werk mag den Lesern dieser Blätter bei dieser Gelegenheit warm empfohlen sein.

heimnis anvertraut hat), aus Schmerz darüber, daß die schönsten Denkmale aus der Zeit seiner Vorfahren von ihrem heimatlichen Boden hinweg nach Frankreich geführt werden sollten, sich in dieser Angelegenheit an den damaligen Regenten gewandt habe. In einer Staatsratsitzung sei da beschlossen worden, den Franzosen das bis dahin Gefundene zu überlassen, die Fortsetzung der Arbeiten aber zu untersagen.

Durch die französischen Ausgrabungen war jedenfalls, so gering auch die Ausbeute verhältnismäßig gewesen sein mochte, der Beweis erbracht worden, daß man sich nicht vergeblichen Hoffnungen hingegeben hatte, und daß man, wenn einmal Zeit und Rat kam, unter günstigeren Bedingungen an ein neues Unternehmen berechnete Erwartungen knüpfen konnte. Gleichwohl sollte die Stunde noch lange nicht schlagen, wo das ganze alte Olympia seine Auferstehung feierte. Erst als im Jahre 1852 Ernst Curtius seinen berühmten Vortrag „Olympia“ vor König Friedrich Wilhelm IV. gehalten und der preussische Kronprinz versprochen hatte, für das Unternehmen einzutreten, sobald die rechte Stunde geschlagen habe, kam die Angelegenheit in das richtige Fahrwasser, wenn auch noch über zwanzig Jahre vergingen, bis das erlösende Wort gesprochen wurde. Im Jahre 1874 begab sich Ernst Curtius als Spezialbevollmächtigter nach Athen, um im Auftrage der deutschen Regierung mit der griechischen einen Vertrag abzuschließen, nach dem es Deutschland gestattet sein sollte, auf der Stätte des alten Olympia archäologische Ausgrabungen vorzunehmen. Griechenland sollte das Eigentumsrecht an allen Erzeugnissen der alten Kunst und allen andern Gegenständen, welche die Ausgrabungen zu Tage fördern würden, erhalten. Indessen sollte es von seiner eignen Entscheidung abhängen, ob es zur Erinnerung an die gemeinschaftlich unternommenen Arbeiten und in Würdigung der Opfer, welche das deutsche Reich dem Unternehmen bringen wollte, diesem die Duplikate oder Wiederholungen von Kunstgegenständen abtreten wolle. Der deutsche Reichstag genehmigte einmütig und ohne Abänderung die Vorlage der Regierung. In Griechenland machte sich zwar Mißtrauen gegen die Aufrichtigkeit des deutschen Vertrages und gegen die Uneigennützigkeit, mit der man so gewaltige Opfer zu bringen bereit war, geltend. Doch verhallten diese Stimmen gegenüber den besonnenen und die Thatfachen richtig beleuchtenden Berichten und Vorstellungen der Regierung. Am 2. September 1875 verließen die deutschen Kommissare ihre Heimat, um sich nach Griechenland zu begeben und die Ausgrabungen zu beginnen. Für das deutsche Volk stehen sie da als ein dauerndes Ehrendenkmal nationaler Opferwilligkeit, als das erste große Friedenswerk des jungen Reiches.

Alle Wissenschaften bedürfen, wenn sie sich gedeihlich und folgerichtig entwickeln sollen, neuen Materials, am meisten vielleicht die klassische Altertumswissenschaft. Die literarischen Überreste des Altertums zu erklären, schließt die Gefahr in sich zu subjektiven Kombinationen und zur Ausbildung einer einseitigen

Geschmack
nicht des
die philol
so will sic
Ausbau t
sein möch
werden, n
der Erken
mehr rech
über früh
antiker A
angenehm
gieriger G
ist. Das P
Altertums
das nicht
einmal Ern
in den nati
Gefahr br
der alten
in Universi
Richtung g
Die A
die Masse
eröffnet, v
aber auch
streben der
Entwicklung
dem großen
betrachtet
Der p
ornamentale
(Giebel*)
Säulen, for
einige schön
worden, un

*) Es se
im folgenden
der einzelnen
da zu einem
forderlich sind

Geschmacksrichtung. Man streitet über alte, unlösbare Probleme und gedenkt nicht des neuen, von Tag zu Tag sich erweiternden Materials, und wenn auch die philologische Kleinräumerei unsrer Zeit oft und scharf getadelt worden ist, so will sich doch die Überzeugung, daß der Philolog den allmählich fortschreitenden Ausbau des ganzen Gebäudes seiner Wissenschaft verfolgen, daß er „universell“ sein möchte, daß die monumentalen Schätze, die auf klassischem Boden gefunden werden, nicht nur als Material einer eignen Disziplin, sondern zur Förderung der Erkenntnis antiken Lebens überhaupt dienen sollen, in neuester Zeit nicht mehr recht Bahn brechen, oder richtiger gesagt, diese Überzeugung scheint gegenüber frühern Zeiten immer mehr dahinzuschwinden. Ist doch das Studium antiker Kunstdenkmäler für die meisten nur noch ein vornehmer Sport, der angenehm und interessant, unter Umständen, wenn es den Wissensdrang neugieriger Gymnasiasten zu befriedigen gilt, auch nützlich, aber nicht notwendig ist. Das Programm, das Friedrich August Wolf für das Studium der klassischen Altertumswissenschaft aufgestellt hat, ist längst in Vergessenheit geraten. Kann das nicht wieder anders werden? „Die Archäologie der Kunst — so schreibt einmal Ernst Curtius — tritt mit Topographie, Geschichte und Sprachforschung in den natürlichen Zusammenhang, dessen Lockerung immer der echten Forschung Gefahr bringt. So tritt uns in zusammenhängenden Denkmälern das Leben der alten Völker entgegen, dessen Verständnis die wahre Aufgabe der Philologie in Universität und Gymnasium ist.“ Wie steht diesem Ausspruche die heutige Richtung gegenüber!

Die Ausgrabungen des ganzen heiligen Bezirkes des alten Olympias und die Masse des Gefundenen haben neue Einblicke in das Leben der alten Hellenen eröffnet, viele Tiefen in unsrer Erkenntnis antiker Kultur und Kunst ausgefüllt, aber auch viele neue Probleme gestellt. Sie zu lösen, ist das fortgesetzte Bestreben der Wissenschaft, auf ihre Existenz, ihren Grund und ihre geschichtliche Entwicklung hinzuweisen, kann bei dem Interesse, welches das deutsche Volk mit dem großen Werke der Ausgrabungen verbindet, als eine dankbare Aufgabe betrachtet werden.

Der plastische Schmuck des Zeustempels bestand, abgesehen von den rein ornamentalen Skulpturen, aus den Bildwerken des östlichen und westlichen Giebels*) und aus zwölf Metopen, die sich nicht wie sonst über den äußern Säulen, sondern am eigentlichen Tempelhause befanden. Von den letztern sind einige schöne Stücke bereits durch die französischen Ausgrabungen bekannt geworden, und man war somit in der Lage, sich von dem künstlerischen Werte

*) Es sei hier bemerkt, daß neben der kunstgeschichtlichen Stellung dieser Bildwerke, die im folgenden darzulegen versucht werden soll, die vielumstrittene Erklärung und Anordnung der einzelnen Figuren innerhalb der Giebelfelder aus dem Grunde nicht berührt werden kann, da zu einem richtigen Verständnis der Probleme Abbildungen oder Modelle unbedingt erforderlich sind.

und den stilistischen Eigentümlichkeiten der fehlenden Platten eine annähernd richtige Vorstellung zu machen. Man ahnte nicht, wie nahe sie den übrigen Skulpturen des Tempels standen. Mit Hilfe einer alten Überlieferung und einiger antiken Monumente, so namentlich später Vasengemälde, die in ihren Darstellungen — wenn auch, wie sich gezeigt hat, in durchaus verschiedener Auffassung — dieselbe Episode wie die eine der Giebelgruppen vergegenwärtigten, suchte man sich diese in ihrer ganzen Vollkommenheit und künstlerischen Pracht, wie sie für das große Heiligtum des panhellenischen Zeus nach Analogie der Parthenonskulpturen nicht anders vorausgesetzt werden konnte, in Phantasie und Zeichnung zu ergänzen. Es ist interessant und lehrreich für die Methode archäologischer Forschung, diese Rekonstruktionen mit den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen zu vergleichen und die Grenze festzustellen, wie weit in ähnlichen Fällen die Wissenschaft mit dem ihr zu Gebote stehenden Material zu dringen vermag. Um hier nur eins zu erwähnen, sei auf einen durch die Funde tatsächlich begründeten Ausspruch eines mit künstlerischer Phantasie und einem wahrhaft divinatorischen Blicke begabten deutschen Philologen der guten alten Zeit, des im Jahre 1868 verstorbenen Friedrich Gottlieb Welcker, hingewiesen, der im Jahre 1848 über die olympischen Giebelgruppen schrieb: „Künstler, welche diese hintere Giebelgruppe aufzuzeichnen versuchen, dürfen nicht unterlassen, in den Friesstücken von Phigalia, den Metopen des Parthenon u. s. w. die Kentauren mit geraubten Weibern, oder mit einem Knaben, wie auf einer Platte aus Phigalia vorkommt, und die Kämpfe mit ihnen sorgfältig zu untersuchen, da darin ohne Zweifel manches enthalten ist, womit die Figuren des olympischen Künstlers übereinkamen.“

Eine genauere, für die Ergänzungsversuche maßgebende Beschreibung vermittelte der Bericht eines griechischen Periegeten Pausanias, der zur Zeit des Kaisers Hadrian und seiner beiden Nachfolger, also etwa um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, auf Grund seiner großen Reisen in zehn Büchern eine Beschreibung der griechischen Landschaften verfaßte, deren hauptsächlich Inhalt, außer den geographischen und historischen Merkwürdigkeiten der einzelnen Länder und Orte, eine Darstellung der religiösen Kulte bildet, mit welcher — für uns der wertvollste Teil des ganzen Werkes — eine Aufzählung der an den verschiedenen Kultstätten befindlichen Kunstidentmäler verbunden ist. Im fünften und sechsten Buche („Eliake“) wird eine ausführliche Beschreibung von Olympia mit all seinen Heiligtümern und Kunstwerken gegeben, und bei dieser Gelegenheit auch des Zeustempels in seinem architektonischen Aufbau und plastischen Schmucke gedacht. „Was die Darstellungen in den Giebelfeldern betrifft — schreibt Pausanias —, so ist vorn (d. h. im Osten) das Wagenrennen des Pelops mit dem Dinomaos eben erst im Beginne, und von beiden Parteien die Zurüstung zu dem Werke des Rennens. Die Arbeit im vordern Giebelfelde ist von Päonios, von Herkunft aus Mende in Thracien,

die im h
Phidias
den zweit
gegen die
Die
Ausgrabun
zelen An
suchen mu
der Tradit
wiedergefu
schlossen w
er Zeitgen
als zweiter
aus dem V
eine große
bildungen
phantastie
Schüler de
als durch
wurden.
welche die
skulpturen
selbst die
unterzogen,
giebels als
als unbegr
in ihrem G
und Festig
die Kapitäl
Widerspruc
metrischen
und ernster
wägen, da
getreten ist
das Binde
Werken de
auf Agina,
eines Phid
Aber wenn
Anlaß für
technische

die im hintern (im Westen) von Alkamenos, einem Manne, der zur Zeit des Phidias lebte und in Bezug auf Kunstfertigkeit in Ausarbeitung von Bildsäulen den zweiten Platz behauptete. Im Giebelfelde hat er den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos dargestellt."

Die Namen der beiden hier genannten Künstler waren bis zu den deutschen Ausgrabungen nur durch die literarische Überlieferung bekannt, aus deren einzelnen Angaben man sich für den Charakter ihrer Kunst ein Bild zu konstruieren suchen mußte. Bei Päonios war dies schwierig, wenn nicht unmöglich, da aus der Tradition, der Erwähnung der olympischen Giebelgruppe und der (nunmehr wiedergefundenen) Nikestatue, nur auf den Gegenstand der Darstellung geschlossen werden konnte. Anders stand es mit Alkamenos. Die Thatsache, daß er Zeitgenosse und Schüler des großen Phidias war, von Pausanias neben diesem als zweiter, daß er zusammen mit Praxiteles genannt wird, daß man selbst aus dem Altertum Zeugnisse über den Charakter seiner Kunst besaß, daß endlich eine größere Reihe seiner Werke genannt wird, von denen man einige in Nachbildungen erhalten zu haben glaubt, alle diese Umstände ließen ihn als einen phantasievollen, formvollendeten Künstler, als einen würdigen Nachfolger und Schüler des großen attischen Meisters erscheinen. Das Urteil mußte sich ändern, als durch die deutschen Ausgrabungen Originalwerke beider Künstler gefunden wurden. Man war, niemand verhehlte es sich, enttäuscht über die Thatsachen, welche die neuen Funde ergaben, man empfand, daß die Ausführung der Giebelskulpturen der Idee des erfindenden Künstlers unmöglich entsprechen könnte, ja selbst die Idee, die Erfindung der Komposition wurde einer abfälligen Kritik unterzogen, indem man die des Ostgiebels als „archaisch steif," die des Westgiebels als „archaisch zügellos" bezeichnete. Dieser Tadel ist nun zwar mit Recht als unbegründet zurückgewiesen worden. Beide Giebelgruppen sind allerdings in ihrem Gesamteindrucke durchaus von einander verschieden. Die Gewaltthat und Hektigkeit in den Figuren des Westgiebels (Schlacht der Kentauren gegen die Lapithen), das Getümmel der einzelnen Kämpfergruppen steht in schärfstem Widerspruche zu der feierlichen Ruhe der allerdings etwas steifen und symmetrischen Figuren des Ostgiebels, auf denen die Schwüle vor den Gefahren und ernststen Folgen des Wettkampfes unverkennbar lagert. Aber man muß erwägen, daß uns in diesen Gruppen eine Entwicklungsstufe der Kunst vor Augen getreten ist, von der man keine Ahnung hatte, eine Entwicklungsstufe, welche das Bindeglied bildet zwischen den in altertümlich strengen Formen befangenen Werken der archaischen Kunst, namentlich den Skulpturen des Athentempels auf Ägina, und den vollendeten, in absoluter Schönheit glänzenden Schöpfungen eines Phidias am Parthenon und andern gleichzeitigen attischen Monumenten. Aber wenn auch die Erfindung der Giebelgruppen uns keinen Bedenken, die Anlaß für eine strenge Kritik bieten könnten, zu unterliegen erscheint, so ist die technische Ausführung, deren Mängel in allzu kühnen Verkürzungen und Ver-

stößen gegen die Gesetze der Proportion wie nicht minder in der unorganischen Gliederung des menschlichen Körpers scharf zu Tage treten, mit Recht und wohl auch einstimmig als allen Erwartungen widersprechend beurteilt worden. Das wollte sich mit dem Bilde, welches man sich von der Bedeutung des Alkamenes gemacht hatte, schwer vereinigen lassen. Und umgekehrt, wenn auch der Name des Päonios nicht viel mehr als historischen Wert gehabt hatte, so mußte doch die Auffindung seiner Nikestatue in ihrer durchaus freien, aus den Gesetzen der statuarischen Plastik heraustretenden Auffassung in einem strengen Gegensatz zu der früheren Kunstübung des Meisters stehen. Aber die Überlieferung des Pausanias? Wenn ihm auch schon mancherlei Fehler und Irrtümer nachgewiesen worden waren, durfte man sich zu der Annahme verstehen, daß er bei Beschreibung so wichtiger Kunstwerke wissentlich oder in falschem Glauben die Namen von Künstlern angegeben haben würde, die mit den Bildwerken in keinem Zusammenhange standen?

Man schlug einen Ausweg ein, der eine befriedigende Lösung versprach. Die erhöhte Bedeutung, welche der Feststätte von Olympia seit den Perserkriegen und der Erstarkung des nationalen Selbstgefühles der griechischen Stämme zu Teil geworden war, hatte die Eleer veranlaßt, dem höchsten Gotte das prächtige Heiligtum zu errichten, wozu die Mittel aus der Beute eines Kriegszuges gegen Pisa gewonnen worden waren. Der Tempelbau an und für sich und die Errichtung des großen Zeustolos durch Phidias, für die, wenn sie sich nicht zeitlich unmittelbar an jenen angeschlossen, doch die Mittel garantirt sein mußten, mochte — so schloß man — an die Eleer derartige Ansprüche gestellt haben, daß man sich nur unter gewissen Bedingungen entschließen konnte, das Heiligtum äußerlich mit plastischen Schmucke zu versehen. Man habe sich denn da an berühmte Meister, deren Namen Pausanias nennt, gewendet und diese beauftragt, die nötigen Skulpturen in kleinen Modellen oder Skizzen zu entwerfen, die Ausführung derselben aber einer aus Kräften verschiedenen Ranges bestehenden einheimischen Arbeiterschaft übertragen, woraus Art und Stil der Ausführung, das Handwerksmäßige in der Technik und eine Reihe von Nachlässigkeiten, wie wir sie oben berührt haben, zu erklären seien.

Diese Ansicht fand anfangs fast allgemeinen Beifall, erwies sich aber bei der genauen stilistischen Analyse der Monumente doch als unhaltbar. Adolf Bötticher wies z. B. darauf hin, daß in der Behandlung der Gewänder durchaus keine handwerksmäßige, sondern eine mit Überlegung, ja mit gewissem Raffinement durchgebildete Arbeit vorliege, und hierfür sei nicht der ausführende, sondern der entwerfende Künstler maßgebend gewesen. Und abgesehen hiervon, hätte je ein Künstler bei der plastischen Ausschmückung eines monumentalen Baues von der Bedeutung, wie sie der Zeustempel in Olympia besaß, wo die ganze hellenische Welt zusammenströmte, sich, trotz aller politischen Dissonanzen, die sonst die einzelnen Stämme und Länder von einander schieden, ein Ganzes

fühlte u
lebendiger
schaft pre
und unbr
seinen Ne
konnte?
nach der
zeugung
als in stil
würden.
bewußten
einer stren
großen An
Einer
Stellung
verhelfen,
in den Be
1877, 187
französisch
suchung zo
Ergebnis,
wir sie al
durchaus f
Geistes, da
zu idealer
verschiedner
werden so
griechenlan
Eigentüml
die in No
forativen
der Forme
zuordnen
Olympia,
unmittelba
Kunstübung
Pausanias
einer Stad
Kunstweise
griechischer
fassung de

fühlte und dieses Gefühl in dem Heiligtum des „gesamt“-hellenischen Zeus zum lebendigen Ausdruck kam, hätte je ein Künstler seine Entwürfe einer Arbeiterschaft preisgegeben, die sie, weil sie aus den verschiedensten, aus brauchbaren und unbrauchbaren Elementen zusammengewürfelt war, verunstalten und an seinen Namen den Vorwurf stümperhafter Arbeit für Jahrhunderte knüpfen konnte? Es ließe sich dies nur erklären, wenn beide Meister über oder kurz nach der Anfertigung der Entwürfe gestorben wären oder wenn sie die Überzeugung gehabt hätten, daß ihre Skizzen oder Modelle, sowohl in formaler als in stilistischer Hinsicht, genau ihren Absichten entsprechend ausgeführt werden würden. Der Stil ist aber der Ausfluß der Individualität und wird in der bewußten Nachahmung zur Manier, und eine vollendete Formgebung ist Sache einer strengen, schulmäßigen Bildung. Wer möchte sie bei jedem Einzelnen einer großen Arbeiterschaft voraussetzen wollen?

Einen andern Weg, den olympischen Skulpturen ihre kunstgeschichtliche Stellung anzuweisen und der Überlieferung des Pausanias zu ihrem Rechte zu verhelfen, schlug Heinrich Brunn ein in mehreren geistvoll geschriebenen Aufsätzen in den Berichten der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften (1876, 1877, 1878). Indem er die Metopen, von denen, wie erwähnt, schon durch die französische Expedition einiges bekannt geworden war, in den Bereich der Untersuchung zog, kam er auf Grund einer eingehenden stilistischen Analyse zu dem Ergebnis, daß in gewissen Metopen „die strenge, schulmäßige Durchbildung, wie wir sie als das Grundwesen peloponnesischer Kunst zu erkennen haben, hier durchaus fehlt. Ebenso fehlt aber auch jenes feinere Empfinden des attischen Geistes, das in den Formen zu Feinheit und Anmut, auf dem geistigen Gebiete zu idealer Auffassung führte. Wir haben es hier mit einer dritten, spezifisch verschieden Kunststrichtung zu thun, der ihr Verdienst keineswegs abgesprochen werden soll.“ Als Heimat dieser eigenartigen Kunststrichtung sah er Nordgriechenland, Thrakien und die an der Küste liegenden Inseln an, und als ihre Eigentümlichkeit, für deren Feststellung sich ihm weitere Belege aus Skulpturen, die in Nordgriechenland gefunden worden waren, ergaben, erklärte er den dekorativen Charakter architektonischer Skulpturen und einer malerischen Auffassung der Formen, die sich den strengen Forderungen plastischer Durcharbeitung unterzuordnen sucht. Zur Bestätigung seiner Annahme, daß die Metopen von Olympia, wenn nicht Werke von der Hand des Päonios, doch unter seinem unmittelbaren Einfluß entstanden seien und den Geist jener nordgriechischen Kunstübung atmeten, diente Brunn die äußere Thatsache, daß Päonios, wie Pausanias erwähnt und die Inschrift seiner Nikestatue bestätigt, aus Mende, einer Stadt in der thrakischen Chersonnes, stammte, von wo er die dort heimische Kunstweise in die Peloponnes verpflanzte. Und der Charakter der „nordgriechischen Plastik“ schien sich ihm auch in der überwiegend malerischen Auffassung der Nikestatue selbst auszusprechen, deren Grundmotiv Päonios seiner

Heimat entlehnt habe. Als im Verlaufe der Ausgrabungsarbeiten große Teile der westlichen Giebelgruppe, die von Alkamenos' Hand stammen soll, bekannt wurden und eine gewisse Verwandtschaft dieser mit den Statuen des Ostgiebels zu Tage trat, zog Brunn die weiteren Konsequenzen seiner frühern Ansicht und erklärte auch Alkamenos für einen nordgriechischen Künstler. Zwei späte Schriftsteller erwähnen einen Alkamenos, der eine als „Lemnier“ (Lemnos, Insel im nordgriechischen Archipel), der andre allgemein als „Inselbewohner,“ und da diese Angaben allgemein auf den bekannten Künstler bezogen wurden, war für diesen wie für Päonios Nordgriechenland als Heimat erwiesen; von hier aus waren beide Meister nach dem Süden gezogen, wo sich für ihre Thätigkeit ein reicheres Feld darbieten mußte.

Aber auch diese Erörterungen stießen, so feinsinnig sie auch waren, vielfach auf Widerspruch. Und dieser Widerspruch, der sich meist gegen die Existenz einer eignen Kunstrichtung in Nordgriechenland wandte, wurde aufs entschiedenste verschärft, als nach Sichtung und kritischer Beleuchtung der literarischen Zeugnisse sich herausstellte, daß der eine der beiden Meister, Alkamenos, überhaupt kein Nordgriecher, sondern nach einem glaubwürdigeren Berichte Athener war, und daß seine ganze Kunstrichtung deshalb einen spezifisch attischen Charakter tragen mußte.

(Schluß folgt.)



Volkswirtschaftliche Betrachtungen eines Laien.



issenschaft und Kunst beruhen auf gewissen Grundgesetzen und Wahrheiten von solcher Einfachheit und Folgerichtigkeit, daß auch der schlichte Verstand des Laien sie mit voller Überzeugung zu erfassen und der spitzfindigsten Schulweisheit gegenüber festzuhalten vermag. Eine solche unerschütterliche Grundwahrheit in Bezug auf die Volkswirtschaft ist die: Um die Güter zu erringen oder hervorzubringen, deren ein Volk, deren die Menschheit zu menschenwürdigem Leben bedarf, ist die angestrengteste Thätigkeit, die zähste Ausdauer, die geschickteste Arbeit, das scharfsinnigste Denken auf allen Gebieten menschlichen Schaffens erforderlich. Der Müßiggang jedes Einzelnen, das Brachliegen jeder leistungsfähigen Kraft ist ein Verlust für die Gesamtheit.

Diese Sätze klingen nun freilich wie ein Hohn gegenüber den Thatfachen, welche uns die wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart zeigen; aber trotzdem:

Christent
mit ande
friedigen,
ist in die
Begriff de
lofen Ber
er vom d

Dies
Dichter m
Wenn wir
Ideenentw
Idee der
schuf Sitt
nicht erlö
haben wir
in das Gl
Doch verfi



Standpunk
zu enthülle
folge habe
arten zwei
wurde. M
Beriegeten
und mehr
nicht scheu
geschweht
historischen
kritik bere
von Dhm
Thatfachen

Christentum noch nicht kennt? Hat er die Geisterhöhle des Untersberges etwa mit andern Absichten aufgesucht, als der, seine Neugierde für Dinge zu befriedigen, die er, der Vielgereifte, noch nicht kennen gelernt hat? Wann und wo ist in diesen zwei Akten Ahasvers Lebensmüdigkeit betont worden? Wort und Begriff der Erlösung kommen zum erstenmal aus dem Munde der konfessionslosen Berachta, und Ahasver versteht sie gleich, versteht auch seine Sünde, die er vom christlichen Standpunkte begangen hat. Wie ist das möglich?

Dies bleibt unklar; ebenso wie man nur schwer ergründen wird, was der Dichter mit dem tausendjährigen Schlaf seiner drei Gefellen symbolisiren wollte. Wenn wir die Vermutung aussprechen, daß der Dichter den Stillstand in der Ideenentwicklung der Menschheit andeuten wollte, daß er sagen wollte: Die Idee der Erlösung zog als Christentum in Europa ein, sie verbreitete sich, schuf Sitte und Kultur, aber sie verwirklichte sich nicht, die Menschheit wurde nicht erlöst, und diese Idee machte auch keinen Fortschritt in sich selbst durch — haben wir mit dieser Auslegung Recht? So geraten wir gleich im Beginne in das Elend aller symbolischen Poesie — in das Bedürfnis, zu kommentiren. Doch verfolgen wir die Dichtung weiter.



Olympia und der olympische Zeustempel.

(Schluß.)

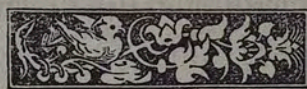


In der Lösung des Problems, wie das Verhältnis der olympischen Giebelskulpturen zu bestimmten Künstlern aufzufassen sei, war viel vermutet, aber noch keine Einigung in der gelehrten Welt erzielt worden. Die Wege, welche die wissenschaftliche Forschung bisher eingeschlagen hatte, standen unter dem Einflusse des konservativen Standpunktes, den man gegenüber der Autorität des Pausanias einnahm, die zu enthüllen insofern einen Verlust für die Geschichte der griechischen Kunst zur Folge haben mußte, als der Erkenntnis und Würdigung der künstlerischen Eigenarten zweier Meister die wichtigste Grundlage, ihre Originalwerke, entzogen wurde. Allein die Gründe, welche gegen die Glaubwürdigkeit der Angaben des Periegeten sprachen, waren so schwerwiegend, daß der Autoritätsglaube mehr und mehr ins Schwanken kam, und man sich auf Grund einer besseren Einsicht nicht scheute, das Wort, welches im Stillen vielleicht schon auf vieler Munde geschwebt hatte, offen auszusprechen: Ist unsre literarische Quelle bezüglich ihrer historischen Glaubwürdigkeit auf Treu und Glauben hinzunehmen, oder ist die Kritik berechtigt, an ihrer Zuverlässigkeit zu zweifeln? Gerade die Ausgrabungen von Olympia hatten die Wissenschaft in den Stand gesetzt, an der Hand der Thatfachen, welche die neuen Funde ergeben hatten, die Beschreibung des

Heimat entlehnt habe. Als im Verlaufe der Ausgrabungsarbeiten große Teile der westlichen Giebelgruppe, die von Alkamenes' Hand stammen soll, bekannt wurden und eine gewisse Verwandtschaft dieser mit den Statuen des Ostgiebels zu Tage trat, zog Brunn die weiteren Konsequenzen seiner frühern Ansicht und erklärte auch Alkamenes für einen nordgriechischen Künstler. Zwei späte Schriftsteller erwähnen einen Alkamenes, der eine als „Lemnier“ (Lemnos, Insel im nordgriechischen Archipel), der andre allgemein als „Inselbewohner,“ und da diese Angaben allgemein auf den bekannten Künstler bezogen wurden, war für diesen wie für Päonios Nordgriechenland als Heimat erwiesen; von hier aus waren beide Meister nach dem Süden gezogen, wo sich für ihre Thätigkeit ein reicheres Feld darbieten mußte.

Aber auch diese Erörterungen stießen, so feinsinnig sie auch waren, vielfach auf Widerspruch. Und dieser Widerspruch, der sich meist gegen die Existenz einer eignen Kunstrichtung in Nordgriechenland wandte, wurde aufs entschiedenste verschärft, als nach Sichtung und kritischer Beleuchtung der literarischen Zeugnisse sich herausstellte, daß der eine der beiden Meister, Alkamenes, überhaupt kein Nordgriecher, sondern nach einem glaubwürdigeren Berichte Athener war, und daß seine ganze Kunstrichtung deshalb einen spezifisch attischen Charakter tragen mußte.

(Schluß folgt.)



Volkswirtschaftliche Betrachtungen eines Laien.



Wissenschaft und Kunst beruhen auf gewissen Grundgesetzen und Wahrheiten von solcher Einfachheit und Folgerichtigkeit, daß auch der schlichte Verstand des Laien sie mit voller Überzeugung zu erfassen und der spitzfindigsten Schulweisheit gegenüber festzuhalten vermag. Eine solche unerschütterliche Grundwahrheit in Bezug auf die Volkswirtschaft ist die: Um die Güter zu erringen oder hervorzubringen, deren ein Volk, deren die Menschheit zu menschenwürdigem Leben bedarf, ist die angestrengteste Thätigkeit, die zähste Ausdauer, die geschickteste Arbeit, das scharfsinnigste Denken auf allen Gebieten menschlichen Schaffens erforderlich. Der Müßiggang jedes Einzelnen, das Brachliegen jeder leistungsfähigen Kraft ist ein Verlust für die Gesamtheit.

Diese Sätze klingen nun freilich wie ein Hohn gegenüber den Thatfachen, welche uns die wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart zeigen; aber trotzdem:

Christent
mit ande
friedigen,
ist in die
Begriff d
losen Per
er vom c

Dies
Dichter m
Wenn wi
Ideenentw
Idee der
schuf Sitt
nicht erlö
haben wi
in das G
Doch ver



Standpun
zu enthüll
Folge hab
arten zwe
wurde. A
Beriegete
und mehr
nicht scheu
geschweht
historische
kritik bere
von Dlym
Thatfachen

Christentum noch nicht kennt? Hat er die Geisterhöhle des Untersberges etwa mit andern Absichten aufgesucht, als der, seine Neugierde für Dinge zu befriedigen, die er, der Vielgereiste, noch nicht kennen gelernt hat? Wann und wo ist in diesen zwei Akten Ahasvers Lebensmüdigkeit betont worden? Wort und Begriff der Erlösung kommen zum erstenmal aus dem Munde der konfessionslosen Perachta, und Ahasver versteht sie gleich, versteht auch seine Sünde, die er vom christlichen Standpunkte begangen hat. Wie ist das möglich?

Dies bleibt unklar; ebenso wie man nur schwer ergründen wird, was der Dichter mit dem tausendjährigen Schlaf seiner drei Gefellen symbolisiren wollte. Wenn wir die Vermutung aussprechen, daß der Dichter den Stillstand in der Ideenentwicklung der Menschheit andeuten wollte, daß er sagen wollte: Die Idee der Erlösung zog als Christentum in Europa ein, sie verbreitete sich, schuf Sitte und Kultur, aber sie verwirklichte sich nicht, die Menschheit wurde nicht erlöst, und diese Idee machte auch keinen Fortschritt in sich selbst durch — haben wir mit dieser Auslegung Recht? So geraten wir gleich im Beginne in das Elend aller symbolischen Poesie — in das Bedürfnis, zu kommentiren. Doch verfolgen wir die Dichtung weiter.



Olympia und der olympische Zeustempel.

(Schluß.)



In der Lösung des Problems, wie das Verhältnis der olympischen Giebelskulpturen zu bestimmten Künstlern aufzufassen sei, war viel vermutet, aber noch keine Einigung in der gelehrten Welt erzielt worden. Die Wege, welche die wissenschaftliche Forschung bisher eingeschlagen hatte, standen unter dem Einflusse des konservativen Standpunktes, den man gegenüber der Autorität des Pausanias einnahm, die zu enthüllen insofern einen Verlust für die Geschichte der griechischen Kunst zur Folge haben mußte, als der Erkenntnis und Würdigung der künstlerischen Eigenarten zweier Meister die wichtigste Grundlage, ihre Originalwerke, entzogen wurde. Allein die Gründe, welche gegen die Glaubwürdigkeit der Angaben des Periegeten sprachen, waren so schwerwiegend, daß der Autoritätsglaube mehr und mehr ins Schwanken kam, und man sich auf Grund einer besseren Einsicht nicht scheute, das Wort, welches im Stillen vielleicht schon auf vieler Munde geschwebt hatte, offen auszusprechen: Ist unsre literarische Quelle bezüglich ihrer historischen Glaubwürdigkeit auf Treu und Glauben hinzunehmen, oder ist die Kritik berechtigt, an ihrer Zuverlässigkeit zu zweifeln? Gerade die Ausgrabungen von Olympia hatten die Wissenschaft in den Stand gesetzt, an der Hand der Thatfachen, welche die neuen Funde ergeben hatten, die Beschreibung des

Pausanias kontrolliren zu können und ihm mancherlei Irrtümer nachzuweisen. Wir müssen es uns versagen, diese im einzelnen hier aufzuzählen, bemerken aber, daß gerade die Besprechung des Zeustempels, die chronologische Bestimmung der Baugeschichte und die Beschreibung der Giebelgruppen nicht frei von irrigen Ansichten ist, wenn diese auch mild beurteilt werden können.

Wenn wir die dürftigen Nachrichten über die äußeren Lebensumstände der beiden Künstler überblicken, so ist das einzige sichere Datum aus dem Leben des Alkamenes dieses, daß er nach Vertreibung der sogenannten dreißig Tyrannen im Jahre 402 für Thrasybul und seine Anhänger Statuen der Athene und des Herakles anfertigte. Mit dieser Nachricht müssen sich die Daten über die Baugeschichte des Zeustempels ungezwungen in Zusammenhang bringen lassen. Der Tempel wurde in der siebenundsiebzigsten Olympiade, also in den Jahren 472—469, unter Leitung des einheimischen Architekten Libon begonnen und etwa fünfzehn Jahre später vollendet, da die Lakedaemonier für den Sieg in der Schlacht bei Tanagra im Jahre 457 einen goldnen Schild als Weihgeschenk an den Girt aufhängen lassen konnten. Um diese Zeit werden also auch die Statuen der Giebelgruppen vollendet gewesen sein. Zwar ist durch Vollendung des architektonischen Aufbaues die gleichzeitige Vollendung des aus einzelnen Statuen und Gruppen bestehenden Giebelschmuckes insofern nicht bedingt, als dieser noch nach Jahr und Tag an den Ort seiner Bestimmung gebracht werden konnte, wie dies z. B. nach neuerdings bekannt gewordenen Schatzmeisterrechnungen beim Parthenon der Fall war, bei dem noch vier Jahre nach der Einweihung an den Giebeln gearbeitet wurde. Aber einen gleichen oder größern Zeitabstand zwischen dem Baue des olympischen Tempels und der Aufstellung der Giebelfiguren anzunehmen, sind wir durch kein Zeugnis berechtigt. Da der Charakter der Skulpturen des Zeustempels würde aufs entschiedenste dem widersprechen. Denn wenn auch die zwölf Metopen noch etwas früher als die Giebelgruppen angefertigt werden müssen, da sie als architektonische Glieder mit dem Baue in engstem Zusammenhang stehen und fertig sein mußten, als der Triglyphenfries aufgebaut wurde, so sind doch beide, abgesehen von Einzelheiten, durchaus aus einem einheitlichen Gusse und stilistisch so verwandt, daß zwischen Vollendung beider Monumente kein großer Zeitabstand denkbar ist. Nehmen wir für die Entstehung dieser Skulpturen rund 460, als äußerste Grenze 457 an, so besteht zwischen diesem Jahre und dem einzigen sichern Datum aus dem Leben des Alkamenes eine Differenz von ungefähr achtundsünfzig oder fünfundfünfzig Jahren. Auch ohne daß man sich auf moderne Verhältnisse bezieht, kann es als eine Art logischer Forderung hingestellt werden, daß, wenn ein Staat, in dem von altersher eine rege Kunstübung geherrscht hat, einen fremden Künstler mit einem Auftrage von der Bedeutung betraut, wie es die plastische Ausschmückung des Heiligtums des panhellenischen Zeus war, dieser Künstler als solcher einen Namen, daß er Proben seiner Leistungsfähigkeit gegeben haben mußte, die seine Wahl

rechtfertigten. Nehmen wir nun an, daß Alkamenész in dem Alter von dreißig Jahren, was eher zu niedrig als zu hoch gegriffen sein dürfte, in dieser Weise sich ausgezeichnet hatte, so würde er in einem Alter von ungefähr neunzig Jahren noch künstlerisch thätig gewesen sein, eine Wirksamkeit, die mit Rücksicht auf ähnliche Erscheinungen aus der neueren Kunstgeschichte — es braucht nur an Tizian, Michelangelo, Jacopo Sansovino und andre erinnert zu werden — zwar nicht zu den Unmöglichkeiten gehört, immerhin aber doch nur eine Ausnahme bildet und für Alkamenész als eine durch nichts begründete Möglichkeit angesehen werden muß.

Derartigen zeitlichen Bedenken unterliegt die Wirksamkeit des Páonios nicht. Außer seiner Geburtsstadt kennen wir nur das Datum der Aufstellung seiner Nifestatue. In der bekannten Inschrift am Postamente derselben heißt es, daß sie von dem Zehnten feindlicher Kriegsbeute dem olympischen Zeus geweiht sei, eine Bestimmung, die jetzt mit Sicherheit auf die Beute bezogen wird, welche die Messenier im peloponnesischen Kriege nach der Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria im Jahre 424 durch Plünderung des feindlichen Gebietes gewonnen hatten. Unter dem frischen Eindrucke dieses Sieges wird man dem Künstler den Auftrag erteilt haben, und wohl spätestens im Jahre 420 wird das Siegesweihgeschenk vollendet und in Olympia aufgestellt worden sein. Zwischen dieser Zeit und Páonios' Thätigkeit am Zeustempel würde ein Zeitraum von etwa vierzig Jahren liegen, den die Kunst mit Riesenschritten und in staunenswerter Schnelligkeit bis zu ihrer höchsten Blüte durchmessen hatte. Wenn vielen der Gedanke, die Giebelgruppe und die Nife als Werk von ein- und demselben Künstler sich vorzustellen, unmöglich erschien, und dieser Zweifel, wie wir gestehen wollen, nicht ohne innere Berechtigung ist, so müssen wir anderseits bedenken, daß ein Zeitraum von mehreren Jahrzehnten, in dem ein Phidias seine Meisterwerke geschaffen hatte, in dem die Malerei, unter deren Einfluß die nach den Gesetzen der statuarischen Plastik fast unmöglich erscheinende Nifestatue steht, zu freier Entwicklung gelangt war und in Polygnot und seinen Schülern hervorragende Vertreter gefunden hatte, wohl geeignet war, der Individualität eines bildungsfähigen Künstlers seine Spuren aufzuprägen. Páonios braucht kein Schüler von Phidias gewesen zu sein, um in dem Bannkreise der attischen Kunst zu stehen.

Wenn sich die Wissenschaft berufen fühlt, eine alte Überlieferung, die sich mit klaren Worten über eine Thatsache ausspricht, in ihrer Glaubwürdigkeit anzuzweifeln und ihren eignen Weg einzuschlagen, so hängt die Berechtigung dieses Verfahrens zum guten Teile von der Beantwortung der Frage ab: Von wem kommt die angefochtene Tradition, und wo ist ihr Ursprung abzuleiten? Giebt Pausanias seine eignen Eindrücke, die er an Ort und Stelle empfangen hatte, wieder, schöpft er bei Beschreibung und Beurteilung von Kunstwerken aus seinen eignen Kenntnissen, oder berichtet er, was er von andern gehört, was er in Büchern gelesen hatte? Die Reisebeschreibung des Pausanias hat viel

verdienten und unverdienten Tadel gefunden; sogar der Vorwurf, daß er gar nicht in Olympia gewesen sei, ist ihm nicht erspart geblieben. Dieser Vorwurf, der eine, nach den Begriffen der Alten allerdings zu entschuldigende Kompilation seines Werkes in sich schließen würde, wird nun für jeden, der sehen will und sehen kann, auf Schritt und Tritt widerlegt. Pausanias war in Olympia, er hat gesehen, was er beschreibt, aber er berichtet daneben auch, was er gelesen und was man ihm erzählt hat. Bei Beschreibung der Zeusstatue sagt er: „Was über die Maße des Zeus in Bezug auf Höhe und Breite geschrieben worden ist, weiß ich, kann aber die Vermesser nicht loben.“ Er hat also offenbar eine Schrift vor sich gehabt, in der unter anderm die Maße der Statue angegeben waren; aber eben so offenbar kennt er die Statue aus eigener Anschauung. Wichtiger noch für die Kritik seines Werkes ist eine andre Thatsache. Das alte Olympia mit all seinen Schenswürdigkeiten und Kunstschätzen, die trotz der durch die Römer im umfangreichsten Maße betriebenen Plünderungen noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert in einer Menge vorhanden waren, von der wir uns nur eine schwache Vorstellung machen können, hatte seine Fremdenführer, gerade so wie heutigen Tages die besuchtesten Städte Italiens, und wenn auch Parallelen aus moderner Zeit für das praktische Leben im Altertume oft wenig verbindlich sind, so dürften sich doch die heutigen italienischen Ciceroni mit ihrer erborgten Wissenschaft von den alten griechischen „Cregeten“ nur wenig unterscheiden. Wer jemals z. B. in Rom das kaum zu vermeidende Unglück gehabt hat, sich eines Cicerone zu bedienen, der wird Dinge erfahren haben, die er trotz aller Wissenschaft bisher nicht gewußt hat. Auch in Pompeji, wo die Führer staatlicher Kontrolle unterworfen sind, wird der Laie mit manchen dem Fachmanne unbekannten Ergebnissen der Forschung überrascht. Das ist in der Natur der Sache begründet. Die Führer lieben es, sich mit einem besondern Nimbus zu umkleiden, der ihre Autorität bei den Fremden erhöhen soll; sie bleiben — weshalb nimmt man ihre Hilfe in Anspruch? — wohl in den seltensten Fällen die Antwort auf eine Frage schuldig, sie wissen auch den unbekanntesten Meister eines Kunstwerkes zu nennen. Raffael hat viel gemalt — warum nicht auch dies oder jenes Bild? Wir wollen hier nun nicht die Frage entscheiden, inwieweit Pausanias „Kunstkenner“ war; genug, auch er hat angehört, was die Cregeten ihm erzählten, wenn er auch bisweilen mit seinem Urteil über die Glaubwürdigkeit der Angaben nicht zurückhält. „Der Mann, welcher dem Pelops (im Ostgiebel) den Wagen lenkte, hieß nach der Sage der Troizenier Sphairos. Der Creget in Olympia nannte ihn Killas“ — erzählt Pausanias. Hatte der Führer vielleicht auch gesagt: Die Namen der Künstler sind Päonios und Alkamenes? Ja, woher sollte sie denn Pausanias sonst erfahren haben? Bei den vielen Weihgeschenken, welche in den Tempeln und in der Altis aufgestellt waren, nannte die Künstlerinschrift den Meister, sie las Pausanias, ihren Inhalt schrieb er sich auf, es waren

authentisch
hoch im
Künstler se
wir begreif
marisch un
nur als i
werke, die
Bestimmung
nügen solle
müht sind,
Zeustempel
Jahrhundert
auf die M
einer schließ
Hildesheim,
machte? U
gebildete B
kompositione
von denen
Es läßt
Alkamenes
Phidias mi
geffen word
und noch P
als die We
Göttern ger
oder der G
Name eines
Zeit in Oly
und Genoffi
der Siebels
gerade einen
einmal gera
sagt, er sei
Kunstfertigk
als Meister
Währe
entwickelt n
Alkamenes
sein Verhäl
hinzustellen
Grenzboten

authentische Urkunden, die Kunstwerke sprachen selbst. Anders dagegen bei den hoch im Geison des Tempels aufgestellten Giebelgruppen. Hier hatte der Künstler seinen Namen nicht kommenden Geschlechtern überliefern können, und wir begreifen es wohl, warum Pausanias die Parthenongiebel nur ganz summarisch und nur mit dürftigen Worten beschreibt und des Phidias, sei es auch nur als indirekten Urhebers, garnicht gedenkt. Die Nachrichten über Kunstwerke, die nicht um ihrer selbst willen geschaffen sind, die nur dekorative Bestimmung haben, indes den Forderungen einer architektonischen Wirkung genügen sollen, pflegen, wenn sie nicht zufällig mit anekdotenhaften Zügen untermischt sind, in erstaunlich kurzer Zeit zu verlöschen. Seit der Vollendung des Zeustempels bis zu den Tagen, wo Pausanias in Olympia weilte, waren sechs Jahrhunderte vergangen. „Welchen Wert, schreibt Bötticher, würden wir heute auf die Mitteilung eines Fremdenführers legen, der uns versicherte, dieses in einer schlesischen Kirche erhaltene Becken sei von der Hand Bernwards von Hildesheim, oder der uns den Meister der Wechselburger Reliefs namhaft mache? Und brauchen wir so weite Zeitabstände heranzuziehen? Wie viele gebildete Berliner wissen denn, von wessen Händen die herrlichen Giebelfeldkompositionen am Opernhaufe und am Schauspielhaufe herrühren, Meisterwerke, von denen das eine sechzig, das andre vierzig Jahre zählt?“

Es läßt sich übrigens leicht erklären, warum man gerade den Namen des Alkamenes mit der einen der beiden Giebelgruppen in Verbindung brachte. Daß Phidias mit den Seinen in Olympia lange Zeit gewohnt hatte, war nie vergessen worden; die Inschrift an der Zeusstatue legte davon klares Zeugnis ab, und noch Pausanias sah außerhalb der Altis ein Gebäude, welches man ihm als die Werkstatt des großen Meisters bezeichnete und in welchem ein allen Göttern gemeinsamer Altar errichtet war. Mag nun die Eitelkeit der Eleer oder der Eregeten in Olympia Schuld gewesen sein, wenn den Fremden der Name eines möglichst bedeutenden Künstlers genannt wurde, oder mag in späterer Zeit in Olympia thatsächlich der Glaube verbreitet gewesen sein, daß die Schüler und Genossen des attischen Meisters nicht ohne Einfluß auf die Ausführung der Giebelskulpturen gewesen seien, jedenfalls begreifen wir es, warum man gerade einen so bedeutenden Künstler wie Alkamenes, der in unsrer Überlieferung einmal geradezu Schüler des Phidias genannt wird und von dem Pausanias sagt, er sei „ein Mann, der zur Zeit des Phidias lebte und in Bezug auf Kunstfertigkeit in Ausarbeitung von Bildsäulen den zweiten Platz behauptete,“ als Meister der einen Giebelgruppe bezeichnete.

Während die westliche Giebelgruppe aus Gründen, wie sie im Vorstehenden entwickelt worden sind, fast allgemein jetzt aus der Reihe der Werke des Alkamenes gestrichen wird, hat man eine gleich strenge Kritik für Päonios und sein Verhältniß zu dem Ostgiebel als unerlaubt oder wenigstens als unnötig hinzustellen gesucht. Wir gehen bei der Entscheidung dieser Frage aus von der

authentischen Urkunde, die uns Päonios selbst hinterlassen hat, von der am Postamente seiner Nische befindlichen Inschrift, an deren Schluß es heißt: „Päonios machte es [das Werk], der Mendäer, der auch die Akroterien an dem Tempel machend siegte.“ Um die Streitfrage, die sich an diese Worte knüpft, zu erledigen, gilt es das Wort „Akroterien“ in seiner richtigen Bedeutung festzustellen. Die Einen waren der Meinung, die Akroterien bedeuteten den Giebelschmuck, eine Auffassung, welche die Richtigkeit von Pausanias' Angabe zur Gewißheit erheben würde; die andern behaupteten, mit den Akroterien sei nur der Firstschmuck gemeint, die zu beiden Seiten des abfallenden Tempeldaches aufgestellten goldnen Gefäße und die den First krönende bronzene und vergoldete Nische, ein Siegesweihgeschenk der Lakonier. Diese Akroteriennische, deren Anfertigung dem Päonios als Sieger in einer Konkurrenz übertragen worden war, habe die Messenier später veranlaßt, bei demselben Künstler ein dem Motiv nach ähnliches Werk zu bestellen, welches somit als eine Wiederholung der auf dem Giebel befindlichen Statue gelten müsse. Die erstere Annahme ist aus Gründen, die hier nicht dargelegt werden können, gänzlich unstatthaft: Päonios rühmt sich in der Inschrift als Meister des Firstschmuckes, der zu seiner Zeit unzweifelhaft mit dem auch bei uns noch gebräuchlichen Namen „Akroterien“ bezeichnet wurde. Allein es wäre, worauf auch hingewiesen worden ist, nicht undenkbar, daß in der spätern Zeit der Sprachgebrauch schwankend und die ursprünglich engere Bedeutung des Wortes auf den ganzen plastischen Schmuck des Giebels ausgedehnt worden sei. Auf diese Weise würde es sich erklären lassen, wie Pausanias oder der Ereget, dem er seine Mitteilung verdankte, den Namen des Päonios, auch mit den Giebelgruppen in Verbindung bringen konnte. Doch würde mit dieser Auffassung, wenn ihre Richtigkeit sich bestätigen sollte, nur die Erklärung dafür gewonnen sein, wie die Überlieferung, die wir besitzen, entstanden ist. Ein vollgiltiges Zeugnis aber gegen Päonios als den Meister der einen Giebelgruppe legt die Inschrift der Nische selbst ab; es ist freilich, wie man zu sagen pflegt, nur ein argumentum ex silentio, aber ein Zeugnis, das im vorliegenden Falle von einer Bedeutung ist, wie sie eine positive Angabe in sich schließt. Wenn Päonios wirklich den Ostgiebel gearbeitet hatte, so wäre es höchst wunderbar, wenn die Inschrift eines Bildwerkes, das ohne Zweifel die Aufmerksamkeit eines jeden aus dem Grunde auf sich lenken mußte, weil es vermöge seiner hohen Aufstellung alle übrigen Weihgeschenke der Altis überragte, wenn diese Inschrift nur der Firstbekrönungen und nicht auch des viel größern und bedeutendern Werkes gedacht haben sollte. Ein Künstler, der es nicht verschmähte, eines frühern Werkes seiner Hand zu gedenken, der den Ehrgeiz besaß, sich als den Meister der Akroterienfiguren zu rühmen, hätte gewiß auch diejenigen Skulpturen erwähnt, die eine weit hervorragendere Stellung im Bereiche seiner Wirksamkeit eingenommen, seiner Person in Olympia ein besonderes Interesse und seinem künstlerischen Rufe eine erhöhte Bedeutung verliehen hätten. Und diese Überzeugung

ist es, n
mit einer
In
Olympia
Parthenon
man sich
Alkamenes
würde.
die Richti
Es k
Vergleichu
griechischer
nach West
griechenlan
Olympia h
glaubte ma
von Vergl
Zeustempel
nämlichen
war, oder
nahe verwo
anderer Sei
hingewiesen
verschiedner
stetssymmet
Kompositio
Parthenon
sind. Gege
man bei
Flauheit d
einzelner
scheinen lie
Und da die
Giebelgrup
der einen
jüngeres
klärung für
des Parthe
Thatfachen
folge aufge
Über

ist es, welche uns den Schluß aufdrängt, daß auch der Name des Päonios mit einer der beiden Giebelgruppen in keinerlei Zusammenhang zu bringen ist.

In den Erwartungen, daß mit den Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia ein Kunstwerk ersten Ranges, ein Werk von der Bedeutung der Parthenonskulpturen, unserm Denkmälervorrat eingereiht werden würde, hat man sich getäuscht; ebenso sehr in der Hoffnung, daß der Kunstcharakter des Mämenes und des Päonios uns nun in einem klaren Bilde vor Augen treten würde. So ist es begreiflich, daß man sich nur schwer entschließen konnte, die Richtigkeit der Überlieferung in Frage zu stellen.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, den Skulpturen des Zeustempels durch Vergleichung anderer Monumente eine positive Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst anzuweisen. Man glaubte Spuren gefunden zu haben, welche nach Westen deuteten, und man wies mit Nachdruck auf Sizilien und Großgriechenland hin; von dort sei der Einfluß einer eigenartigen Kunstrichtung nach Olympia hinübergedrungen. In den jüngsten Metopen des Tempels von Selinunt glaubte man namentlich in Haltung und Bewegung einzelner Figuren eine Reihe von Vergleichungspunkten gefunden zu haben, die einen den Bildwerken des Zeustempels verwandten Geist atmeten, und die deshalb „entweder von der nämlichen Bildhauerschule herrührten, welche in Selinunt, also im Westen, thätig war, oder doch von einer Bildhauerschule, welche mit jener im Westen thätigen nahe verwandt war und mit ihr in lebendigster Wechselwirkung stand.“ Von anderer Seite wurde dagegen auf die Verwandtschaft mit den Parthenonskulpturen hingewiesen, und die Frage, je nach der Datirung der beiden Monumente, in verschiedenem Sinne beantwortet. Diese Verwandtschaft zeigt sich weniger in den steifsymmetrischen Figuren des Ostgiebels von Olympia, als besonders in der Kompositionsweise der westlichen Giebelgruppe, wo Anklänge an bestimmte Parthenonmetopen, namentlich in einzelnen originellen Motiven, unverkennbar sind. Gegenüber der gesteigerten und energischen, ja kühnen Bewegung empfand man bei den zum Vergleich herangezogenen Parthenonmetopen eine gewisse Flaueit der Komposition, eine Gebundenheit und wenig energische Motivirung einzelner Kämpfergruppen, eine Erscheinung, welche den Schluß berechtigt erscheinen ließ, daß die Priorität der Erfindung den Parthenonskulpturen angehöre. Und da die technische Ausführung und die Formgebung der beiden olympischen Giebelgruppen unzweifelhaft eine gleichartige ist, so mußte man die Zeitbestimmung der einen auch auf die der andern übertragen und dem Ostgiebel ebenfalls ein jüngeres Datum, als das der Bildwerke des Parthenon ist, anweisen. Die Erklärung für die Reminiszenzen würde sich, wenn wir vorläufig den Skulpturen des Parthenon eine frühere Entstehungszeit einräumen wollen, aus den äußern Thatfachen aus Phidias' Leben, wie sie bisher in ihrer historischen Aufeinanderfolge aufgefaßt wurden, ergeben.

Über Phidias' Tod bestehen zwei Überlieferungen, die sich direkt wider-

sprechen. Nach der einen wurde der Meister wegen Unterschleifs angeklagt, dessen er sich bei der Anfertigung des großen Goldelfenbeinstandbildes der Athena Parthenos im Parthenon in Athen schuldig gemacht haben sollte, und zwar hätten die Feinde des mit dem Künstler eng befreundeten Perikles, um dessen Ansehen zu untergraben und ihn beim Volke zu verdächtigen, einen Mitarbeiter des Phidias zu der Aussage bestimmt, der Meister habe von dem für die Statue der Athena bestimmten Golde eine große Menge veruntreut. Die Richtigkeit dieser Anklage konnte dadurch widerlegt werden, daß man den Goldschmuck der Göttin nachwiegen konnte, wobei das Gewicht als richtig befunden wurde; aber der Haß sei gegen den Meister — und wohl auch gegen seinen Gönner, den großen Staatsmann — so geschürt gewesen, daß man nun eine Anklage wegen Gotteslästerung eingebracht habe, weil er sein und des Perikles Bild auf dem Schilde der Parthenos angebracht habe. Er sei darauf in den Kerker geworfen worden und hier entweder an einer Krankheit oder an Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht hätten, gestorben. Die andre Überlieferung erzählt, daß Phidias infolge eines Prozesses wegen Unterschlagung von Elfenbein von Athen nach Elis geflohen sei, den Zeus in Olympia gefertigt habe und dann von den Eleern wiederum wegen Veruntreuung getötet worden sei.

War Phidias nach Vollendung der Athena Parthenos und des plastischen Schmuckes ihres Heiligtums nach Olympia gegangen, so würde sich die Ähnlichkeit einer Reihe von Motiven, die sich in dem Westgiebel des Zeustempels und einzelnen Parthenonmetopen findet, aus Reminiscenzen erklären lassen, welche die attischen Künstler im Gefolge ihres großen Meisters nach Olympia übertrugen. Allein die ganze zweite Überlieferung unterliegt den gewichtigsten Bedenken. Phidias muß nach Vollendung des Zeus große Ehren bei den Eleern genossen haben. Die Werkstatt, die der Staat ihm in Olympia hatte bauen lassen, wurde, wie wir sahen, noch zu Pausanias' Zeit gezeigt, und den Nachkommen des Meisters hatte man das Amt übertragen, für die Reinigung des Zeus Sorge zu tragen. Das weist mit zwingender Notwendigkeit darauf hin, daß — was Brunn schon vor dreißig Jahren ausgesprochen hat — Phidias in Olympia mit Ehren empfangen und mit Ehren wieder entlassen worden sein muß.

Die neuesten Untersuchungen über die Baugeschichte des Parthenon haben ergeben, daß der Tempel wahrscheinlich in den Jahren 435—434 vollendet, 447—446 begonnen worden ist. Vom Jahre 446 an muß also Phidias in Athen anwesend gewesen sein und wird hier neben andern Arbeiten die Athena Parthenos (im Jahre 438) vollendet und den plastischen Schmuck für den Parthenon entworfen haben. Es ist undenkbar, daß er während dieser Zeit, in der seine Arbeitskraft im höchsten Grade in Anspruch genommen war, noch andre große Werke, wie den Zeus in Olympia, der seine Anwesenheit dort er-

forderte
endet
Bau de
liche M
Zeus r
die un
Tempel
zwanzig
keinen E
werke de
turen vo
pißchen C
und zwanzig
Olympia
lichkeit u
Giebelsch
Sieger in
aber in e
gruppen
beteiligt
Bildwerke
gabe geste
gruppen v
die Kunst
mit Inter
ihrer nicht
Grenze se
großen att
ihm für in
Mit
umstrittene
olympischen
sicheres G
Eifers, de
wickelt, un
Bildwerke
klare Anse
morgende

forderte, gearbeitet habe. Der Zeus ist also schon vor dem Jahre 447 vollendet worden und schließt sich in seiner Entstehungszeit unmittelbar an den Bau des olympischen Tempels an. Das ist aber eine in jeder Hinsicht natürliche Aufeinanderfolge der Thatfachen. Denn die andre Annahme, daß der Zeus nach der Parthenos, also nach dem Jahre 438, gearbeitet sei, müßte für die unerklärliche Erscheinung den Beweis liefern, wie es möglich war, den Tempel, welchen man dem panhellenischen Zeus errichtet hatte, länger als zwanzig Jahre ohne die Kultusstatue zu lassen, ohne welche das Heiligtum keinen Zweck und keine Bestimmung hatte. Die Datirung der beiden Hauptwerke des Phidias wirft aber auch auf das wechselseitige Verhältniß der Skulpturen vom Parthenon und von Olympia ihr eigentümliches Licht. Die olympischen Giebelkompositionen sind vor den Bildwerken des Parthenon entstanden und zwar wahrscheinlich in einer Zeit, wo Phidias mit den Seinen schon in Olympia und an dem Zeusbilde beschäftigt war. Wir lassen die unbegründete Möglichkeit unerörtert, daß der Meister bei Aufstellung des Programms für den Giebelschmuck des Zeustempels das entscheidende Wort gesprochen und daß der Sieger in der Konkurrenz die Arbeit in dem geistigen Bannkreise des Phidias, aber in eigenem Stile ausgeführt habe. Jedenfalls kannte Phidias die Giebelgruppen von Olympia, mag er an deren Komposition direkt oder garnicht beteiligt gewesen sein; und als ihm später der Auftrag erteilt wurde, die Bildwerke für den Parthenon in Athen zu entwerfen, und ihm teilweise die Aufgabe gestellt war, ein dem Gegenstande der Darstellung der olympischen Giebelgruppen verwandtes Thema zu behandeln, schwebten ihm Erinnerungen vor an die Kunstwerke, die er in Olympia gesehen und deren Entstehung er vielleicht mit Interesse verfolgt hatte. Was jener Künstler in Olympia — wenn es ihrer nicht mehrere gewesen sind — nicht hatte erreichen können, was ihm die Grenze seines Kunstvermögens versagt hatte, das erreichte der Genius des großen attischen Meisters in einer Vollendung und erhabenen Schönheit, die ihm für immer seinen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen haben.

Mit diesem Hinweise müssen wir schließen. Die Ansichten in dem vielumstrittenen Problem über die kunstgeschichtliche Stellung der Skulpturen des olympischen Zeustempels haben sich noch nicht vollkommen geklärt, und ein sicheres Ergebnis ist bisher noch nicht gewonnen. Aber mit Hilfe des regen Eifers, der sich gerade jetzt auf allen Gebieten der klassischen Archäologie entwickelt, und nach immer erneuter Prüfung der Thatfachen wird auch über die Bildwerke von Olympia und ihren Platz in der griechischen Kunstgeschichte eine klare Anschauung, ein sicheres Urteil noch erzielt werden. Kann doch der morgende Tag bringen, was Jahrzehnte lang gesucht worden ist.





Aus der Chronik derer von Riffelshausen.

Erzählung in zwei Büchern von Margarethe von Bülow.

(Fortsetzung.)

Einunddreißigstes Kapitel.



Die Sonne war untergegangen. Die Bäume regten sich bisweilen, als ob es ihnen wohl sei in der warmen Abendluft. Rings umher war es ruhig, nur das Wasser gluckste und murmelte beim Eintritt in den Graben, und kleine Mücken tanzten darüber.

Georg Riffelshausen hatte mit Julien die Gräber des Hofmarschalls und Theresens besucht. Jetzt saßen sie vor dem Hause auf einer grünen Gartenbank.

Georg sah vor sich hin. Seine Gedanken weilten bei der Frau, an deren Grabe er soeben gestanden hatte. Lebendig, als habe sie ihn erst gestern verlassen, schwebte ihr Bild vor seinen Augen mit dem demütigen Lächeln und dem guten, klugen Blick. So lebhaft sah er sie, daß er kopfschüttelnd aufblickte, um der Erregung, die sich seiner bemächtigen wollte, Herr zu werden.

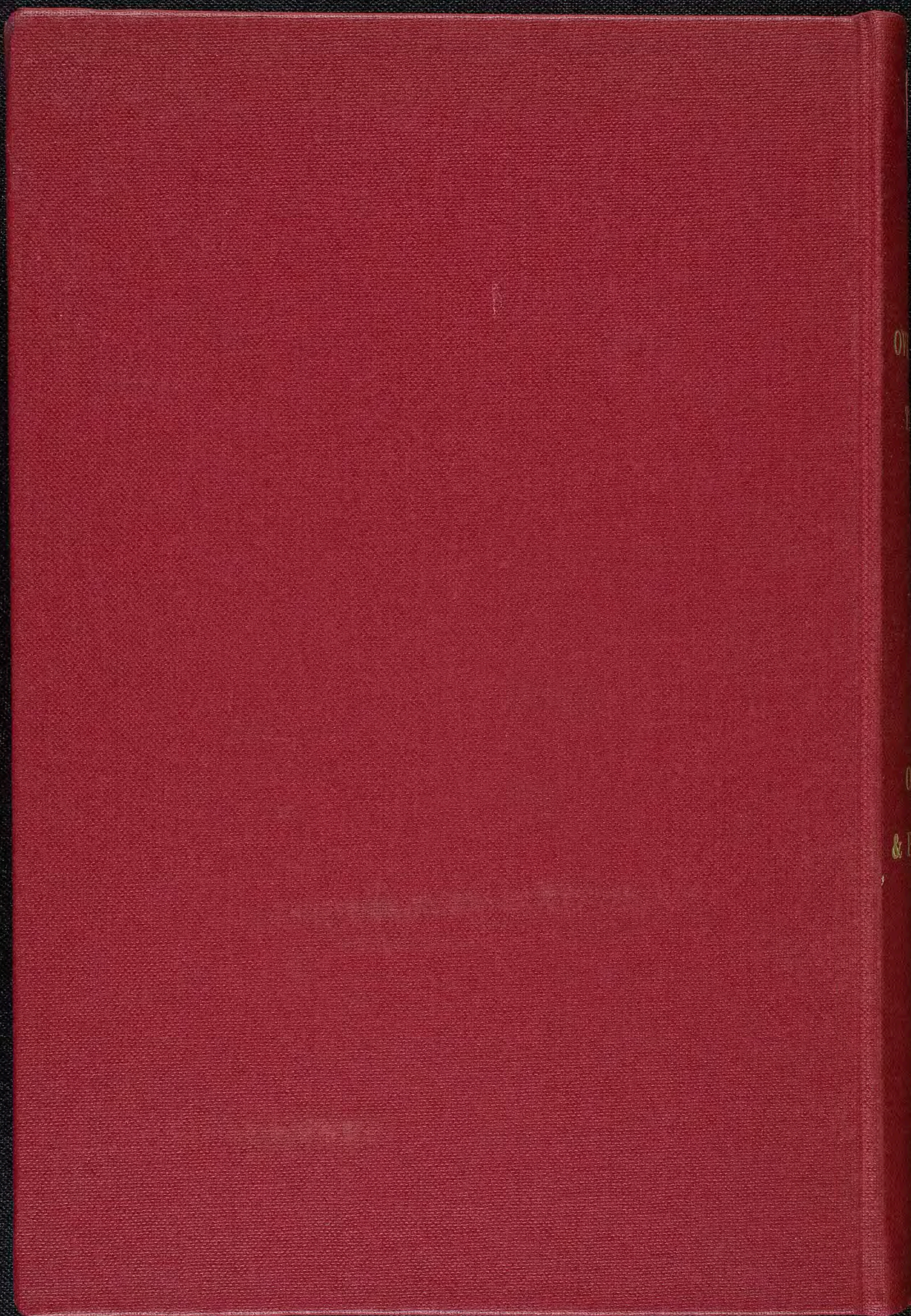
Julie, wie sie, die Hände ineinander gelegt, nach den Baumwipfeln schaute, erinnerte nur wenig an ihre Mutter. Es lag in dem jungen Gesicht ein ungewöhnlich ernster, fast harter Zug.

Woran denkst du, Julie? fragte er, nachdem er sie eine Weile betrachtet hatte.

Sie machte eine lebhafte Bewegung. Ich war mit meinen Gedanken noch bei den Toten. Ist es Unrecht?

Warum?

Weil es so unnütz ist, sich über vergangenes zu grämen. Und doch komme ich nicht darüber weg. Ich kann die Jahre, die zwischen dem Tode der Mutter



XST.30

OVERBECK'S
TRACTS

13

OLYMPIA
& PERGAMON



Digital ColorChecker® SG



gmb
GRETAGMACBETH

0 1 2 3 4 5 6 mm